

ности, в то время как кино продолжает спокойно существовать, а теория — ходить вокруг него без надежды задать наконец-то правильные вопросы.

- 
1. *Sarris A.* The American cinema: directors and directions. Da Capo Press, 1996. 392 p.
  2. *Радеев А.* Кино не существует // Первый российский эстетический конгресс. Санкт-Петербург, 17–19 октября 2018 : тез. докл. СПб., 2018. С. 414–415.
  3. *Абдуллаева З.* Постдок : Игровое/неигровое. М., 2011. 480 с.
  4. *Nichols B.* Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Indiana Univ. Press, 1992. 336 p.
  5. *Nichols B.* Ideology and the Image. Indiana Univ. Press, 1981. 334 p.
  6. *Nichols B.* Introduction to Documentary. 3d ed. Indiana Univ. Press, 2017. 328 p.
  7. *Renov M.* Subject of Documentary. Univ. of Minnesota Press, 2004. 312 p.
  8. *Вертов Д.* Из наследия : в 2 т. / сост. Д. В. Кружкова. М., 2008. Т. 2. 641 с.

УДК 791.229.2(4)+791.31:140

**Алина Темлякова**

*Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург*

## **ВРЕМЯ И ПАМЯТЬ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО\***

Приведен анализ фильма “Флэшбэк” одного из крупнейших режиссеров неигрового кино Герца Франка (1926–2013) с использованием методологии Жюль Делёза. Цель исследования — выявление специфики выстраивания киноповествования режиссером и уяснение смысла фильма, с одной стороны, являющегося самостоятельным ху-

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235.

дожественным произведением (высказыванием), и, с другой стороны, вбирающим в себя факты биографии самого режиссера, его эмоции, раздумья, воспоминания. Сделаны выводы о специфике съёмочного процесса, который запечатлевает впечатления и размышления режиссера; документальный фильм выступает инструментом визуализации процесса осмысления автором своей собственной жизни.

*Ключевые слова:* документальное кино; Герц Франк; «Флэшбэк»; философия кино; Жиль Делёз; время; память.

**Alina Temlyakova**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg*

## TIME AND MEMORY IN DOCUMENTARY FILM

The article presents an analysis of the film *Flashback* by one of the major documentary directors Hertz Frank (1926–2013). We use the methodology of cinema philosophy of Gilles Deleuze. The purpose of the research is to identify the specifics of film director's storytelling and clarify the meaning of the film. On the one hand, every film is an independent work of art (statement) and, on the other hand, the film absorbs the facts of the director's biography, his emotions, thoughts, and memories. We make conclusions about the specifics of the shooting process, which incorporates the impressions and thoughts of the director, and acts as an instrument of visualization of the process of author's understanding of his own life.

*Keywords:* documentary; Hertz Frank; *Flashback*; film philosophy; Gilles Deleuze; time; memory.

В данной статье предпримем попытку описания и анализа фильма Герца Франка «Флэшбэк. Оглянись у порога» (2002) с использованием методологии Жюль Делёза. Этот фильм можно рассматривать как подлинное философствование режиссера. Он делает нас свидетелями своей жизни, слушателями своих рассуждений. Фильм состоит из ряда разделов, ведущих нас по линии жизни режиссера. Также он содержит рассуждения о смысле его предыдущих работ — «Старше на десять минут» (1978) и др. Но нас не покидает ощущение того,

что фильм представляет собой подлинные глубинные размышления, которые режиссер пытается выразить при помощи кинокадра. Рефреном звучит мысль Г. Франка о том, что режиссер сам не ведает, что он на самом деле снимает. Он рассуждает о том, как «камера» может менять людей, менять их жизни.

Образ времени неуклонно присутствует в фильме — это река жизни, течение жизни, граница жизни и смерти. Как говорит сам режиссер, он показывает тайны души человеческой, как делал это в фильме «Старше на десять минут». В фильме «Флэшбэк» сменяются временные интервалы, географические точки местонахождения режиссера, меняются лица людей, сами люди. Фильм предстает как река времени, а автор пытается показать нам свое отражение в этой реке. Как пишет сам режиссер, реальность в его фильме не искажается, она течет, как вода в реке. Г. Франк не снимает ее течение откуда-то сбоку, со стороны, он склоняется прямо над стремниной, которая несет отражение вместе со всем, что он увидел [1]. Но, как говорят, дважды не войдешь в одну реку, и он осмысляет произошедшие с ним события, снятые им фильмы, судьбы людей и мира на совершенно новом смысловом уровне.

Апофеозом, или кульминационной точкой данного фильма становится сцена, где Герц показывает нам операцию, осуществляемую над его собственным сердцем. Где-то рядом мелькают кадры рождения ребенка, анатомического театра — словно всю жизнь, все ее концентрированно наполненные смысловые точки показывает режиссер. Можно отметить, что в данном случае Г. Франк создает «какое-угодно-пространство» (Ж. Делёз), и это подлинное пространство фильма — переплетающиеся пути жизни, отпечатанные на самом сердце.

Представляют интерес следующие слова Г. Франка о профессии документалиста. Он говорит об этическом кодексе документалиста, делая упор на том, что режиссер должен не подсматривать за героями, а смотреть и видеть их [2]. Примечательно, что в своем фильме «Флэшбэк» он, всецело следуя данному принципу, погружает зрителя в систему своих ценностей, причем не только этических, касающихся методов работы документалиста, которые отражены в фильме, но и жизненных.

В отношении фильма «Флэшбэк» можно использовать концепт Делёза «образ-воспоминание». Делёз также особо выделяет категорию, поименованную *flashback*, представляющую собой замкнутый круг, что идет из настоящего в прошлое, а потом возвращает нас в настоящее [3, с. 343]. Проблема *flashback* состоит в следующем: он должен обретать собственную необходимость где-то еще, совершенно так же, как образы-воспоминания должны получать откуда-то еще внутренние признаки прошлого [Там же, с. 344]. Этот прием нуждается в обосновании, у режиссера должна возникнуть мотивация использовать его, и в данном фильме анализ собственной жизни, судьбы и творческого пути обосновывают такое обращение к прошлому и осмысление его в настоящем.

Делёз говорит о том, что «бифуркации времени» наделяют *flashback* необходимостью, а образы-воспоминания — подлинностью, весомостью прошлого, без которой они остались бы условными [Там же, с. 346]. Причем точки бифуркации чаще всего столь незаметны, что обнаружить их можно лишь задним числом, с помощью внимательной памяти. Таким образом, точки бифуркации стоит понимать как некие переломные моменты, которые оказали влияние на последующий ход событий. В фильме «Флэшбэк. Оглянись у порога» можно выделить следующие точки бифуркации: 1) операция на сердце Г. Франка; 2) смерть жены; 3) смерть операторов Андриша Слапиньша и Гвидо Звайгзне; 4) роды дочери; 5) в детстве режиссера — потеря родственников и путешествия по России в поисках своей семьи.

Первая точка бифуркации — необходимость операции на сердце — является отправным пунктом, толчком, послужившим к дальнейшему смысловому повороту фильма. Об этом режиссер рассказывает в самом начале: он думал, что будет снимать взрослого молодого человека (в прошлом — мальчика из фильма «Старше на десять минут»), но само течение жизни в дальнейшем определило сюжет и канву фильма. Остальные точки бифуркации отсылают в прошлое, заставляют переосмысливать настоящее.

Съемка операции на собственном сердце Г. Франка, по мнению российского режиссера Виктора Косаковского, буквально «раскроила профессию кинодокументалиста», придав актуальность словам о сути

профессии: «Если ты имеешь право что-то показать, то только свое, себя» [4], — поскольку здесь Г. Франц показывает не другого человека, но самого себя, причем буквально обнажая собственное сердце перед камерой.

Память в данном случае фактически является проводником повествования. По своей сущности, она представляет собой голос, который говорит, разговаривает сам с собой, или же шепот, рассказывающий о том, что случилось. Так возникает закадровый голос, сопровождающий *flashback*. В любом случае голос выступает в роли памяти и кадрирует *flashback* [3, с. 347]. Так, и в фильме Г. Франка постоянно присутствует закадровый голос. Причем во время операции на сердце с врачом говорил оператор, однако в окончательном готовом варианте фильма Г. Франк записывает разговор с врачом, вставляя вопросы, произнесенные своим голосом. В итоге мы получаем эффект, когда режиссер, лежа на операционном столе с «обнаженным» перед зрителем сердцем, в то же время разговаривает с доктором, обсуждая дальнейший ход операции.

О фильме «Флэшбэк» можно сказать, используя мысли Делёза, что в данной кинокартине вместо составной памяти, представляющей собой функцию прошлого, ведущего повествование, мы присутствуем при рождении памяти как функции будущего, которая удерживает в себе случившееся, чтобы превратить его в грядущий объект другой памяти (памяти зрителя). Так, память никогда бы не могла ни воскресить прошлое, ни рассказать о нем, если бы она уже не сформировалась в тот момент, когда прошлое было еще настоящим, то есть имело цель в будущем. Можно даже сказать, что память функционирует следующим образом: она «зачинается» в прошлом, с тем чтобы мы смогли воспользоваться ею в будущем, когда прошлым станет настоящее [Там же, с. 348]. Здесь Делёзу представляется уместным использовать такой подход, когда память является способом ведения рассказа: режиссер вспоминает и создает себе память, чтобы вести повествование.

Можно сделать вывод о том, что фильм изначально замышлялся как *flashback*, согласно концепции Делёза, поскольку режиссер создал некое «замыкание»: маленький мальчик из фильма «Старше на десять минут» и этот же человек, взрослый мужчина спустя 20 лет

(в соответствии с первоначальным замыслом, название фильма должно было быть «Старше на 20 лет»). Герц Франк в начале фильма делится с нами своими размышлениями о том, куда девается эта чувствительная ко всему окружающему душа, в которой любое событие мгновенно находило столь живой эмоциональный отклик. Смысл фильма, как изначально предполагал в карте-сценарии «Флэшбэка» Г. Франк, состоял в том, чтобы понять, что случилось с чувствительной душой, куда девается детство. Детство отдельного человека и, если еще шире, детство человечества [2].

Затем мы становимся свидетелями «точки бифуркации» в фильме, когда камера, направленная на героя фильма, поворачивается на 180°, показывая нам режиссера. Теперь уже он размышляет о своей жизни, о своем творчестве, пытается понять, объяснить и рассказать зрителям о событиях своего прошлого и переносит это «замыкание» как бы на себя, на свои фильмы, снятые в прошлом и переоцененные собой настоящим.

Если обратиться к концепции кино Делёза, то можно по-новому раскрыть содержание фильма Г. Франка. Например, Делёз приводит описание возникновения «двуликого» образа — актуального и виртуального. Это напоминает процесс, при котором образ в зеркале, фотография или почтовая карточка оживают, обретают самостоятельность и переходят в актуальное, так что актуальный образ уходит в зеркало, занимает место на почтовой карточке и фотографии в двунаправленном движении по пленению и освобождению [3, с. 367]. Здесь можно вспомнить те кадры, когда Г. Франк показывает найденный фотоколлаж, сделанный когда-то отцом; затем таким «замыканием» выступает поездка режиссера на место, где когда-то было фотоателье его отца. И здесь он находит стекла, битые стекла — те, что толще — бывшие стены здания, а более тонкие предназначались для работы при создании фотографий. В этих сценах происходит оформление «образа-кристалла», который конструируется посредством наиболее фундаментальной операции, проводимой временем: «поскольку прошлое складывается не после настоящего, каким оно было, но одновременно с ним, необходимо, чтобы в каждое мгновение время удваивалось на настоящее и прошлое, которые отличаются друг от друга по природе, или, иными словами,

настоящему необходимо раздваиваться, следуя по двум несходным направлениям, одно из которых устремляется в будущее, а другое падает в прошлое» [3, с. 381]. Образ-кристалл, согласно Делёзу, представляет собой точку неразличимости двух отчетливо выделяемых образов — актуального и виртуального [Там же, с. 382]. Актуальный и виртуальный образы сосуществуют и кристаллизуются: они формируют круг, в котором мы постоянно переходим от одного образа к другому; они формируют одну и ту же «сцену», где персонажи принадлежат реальности, но, тем не менее, играют некую роль. Словом, спектаклем становится вся реальная жизнь, и произошло это сообразно требованиям чистой оптико-звуковой перцепции [Там же, с. 384]. Фильм, с одной стороны, предстает в виде документа жизни, задокументированных размышлений, визуализированных моментов прошлого и зафиксированных размышлений о прошлом, настоящем и будущем. Одновременно с этим время кристаллизуется в рамках отдельного фильма, превращаясь во время самого процесса кинопросмотра. «Кристалл обнаруживает или показывает скрытую основу времени, т. е. его дифференциацию на два потока: поток пробегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен. Время сразу и продвигает вперед настоящее, и сохраняет в себе прошлое» [Там же, с. 400].

Чтобы возник «образ-время» (Делёз), необходимо, чтобы актуальный образ вступил в отношения с собственным виртуальным образом как таковым, чтобы чистое описание как отправная точка раздвоилось, «повторилось, началось снова, совершило бифуркацию или впало в противоречие по отношению к самому себе». Необходимо, чтобы сформировался двугранный образ, одновременно и взаимный, и актуальный, и виртуальный [Там же, с. 607].

Как замечает Ж. Делёз, непосредственный образ-время есть то, что мы видим в кристалле. В нем зритель наблюдает уже не эмпирическое течение времени как последовательность моментов настоящего, но его прямую репрезентацию, его формообразующее раздвоение на преходящее настоящее и непреходящее прошлое.

Большое значение в создании образа-кристалла Делёз придает звуку в фильме. Необходимо, чтобы звуковой элемент, вместо того чтобы играть роль компонента визуального образа, сам стал обра-

зом; следовательно, необходимо создание звукового кадрирования. И визуальный образ должен вступать в особые отношения с образом звуковым. Звуковой образ представляет собой некий акт мифотворчества или фантазирования, создающий событие, буквально «монтирующий» событие. А образ визуальный, со своей стороны, кадрирует «какое-угодно-пространство», которое наделяется новым смыслом. Стало быть, визуальный образ никогда не сможет показать то, что высказывает образ звуковой. Возникает ситуация взаимодополнительности между звуковым образом — речевым актом как творческим фантазированием и образом визуальным [Там же, с. 613–614].

Анализируя фильм Г. Франка «Флэшбэк. Оглянись у порога», применяя методологию Ж. Делёза, мы можем использовать следующие концепты: образ-воспоминание, *flashback*, замыкание, точки бифуркации, образ-время. Примечательно то, что при данном подходе нам не нужно утопать в анализе совершенно разноплановых эпизодов — частей, из которых состоит поток размышлений режиссера. Методология Делёза позволяет выделить особенности фильма как нераздельного целого. Также мы выделяем у Г. Франка характерные приемы, используемые в фильмах, снятых в формате *flashback*. Здесь актуальными и неотрывными от визуального ряда являются вербальные рассуждения самого режиссера относительно того, что он сам не знает, куда приведет его «карта Птолемея». Стоит отметить, что особое внимание Г. Франк уделяет особенностям передачи времени в фильме, категории *времени* он также посвящает целую главу своей книги «Карта Птолемея» (1975).

Анализ с применением концепции кино Ж. Делёза позволяет понять всю масштабность фильма «Флэшбэк», даже когда он находился еще на стадии замысла. Поскольку режиссер хотел произвести «замыкание» на образе героя своего фильма 1978 г. «Старше на десять минут» и намеревался показать его в фильме «Старше на 20 лет», сопровождая визуальный ряд размышлениями о том, куда девается детство человека, куда уходит настолько бесследно и незаметно и детство самого человечества. Но затем в результате ряда моментов бифуркации происходит некий надлом этого замысла и сценария фильма, и режиссер теперь уже направляет камеру на самого себя, наклоняясь над течением реки собственной жизни.



В итоге мы получаем замкнутую «кристаллическую» структуру фильма (образ-кристалл), сконструированного из образов-воспоминаний режиссера. В фильме мы видим даже не эти «острия времени», но их отпечатки на самом сердце режиссера.

---

1. Герц Франк: «Опыт голого человека» // Искусство кино : [сайт]. 2004. № 3. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article20> (дата обращения: 15.01.2019).

2. Дерябин А. В заложниках — авторы, герои и зрители... // Сеанс : [сайт]. 2005. № 25/26. URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/v-zalozhnikah-avtoryi-geroi-i-zriteli/> (дата обращения: 15.01.2019).

3. Делёз Ж. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время. [М.], 2004. 560 с.

4. Аркус Л., Шевловский К. Болевая точка : беседа с Виктором Косаковским // Сеанс : [сайт]. 2009. № 31. URL: <http://seance.ru/blog/bolevaya-tochka/> (дата обращения: 15.01.2019).

УДК 791.229.2(470)+791.221.8

**Михаил Захаров**

*Всероссийский государственный институт кинематографии  
имени С. А. Герасимова,  
Москва*

## **НЕРЕАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА: РОССИЙСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ О КВИРАХ В СВЕТЕ ДИГИТАЛЬНОГО ПОВОРОТА**

Представлен анализ трех российских документальных фильмов — «Бабочки» Дмитрия Кубасова, «Еще чуток, мрази!» Мадины Мустафиной и «Кролики в свете фар» Алисы Ерохиной, посвященных квирам — людям, которые не репрезентированы в официальном дискурсе и существование которых мистифицировано. Показано, что создание этих фильмов стало возможным благодаря дигитализации кинематографа, демократизации съемочного оборудования и пролиферации